

Spanien Forschungen zur Spanisch-mexikanischen Geschichte betrieben, deren Ergebnisse in 6 Bänden niedergelegt sind. Nach einigen Jahren diplomatischer Tätigkeit in der Türkei, in Spanien und in Paris, übersiedelte Mr. MacNutt nach Rom und trat dort in enge Beziehungen zum Vatikan; er wurde durch Ernennung zum Oberstkämmerer am päpstlichen Hofe ausgezeichnet. Seit dem Jahre 1898 weilt Mr. MacNutt allsommerlich in unseren Gegenden, seit 1903 als Schloßherr auf Raßbüh.

Jenes Spanisch-amerikanische Geschichtswerk ist von Papst Pius XI. in die Vatikanische Bibliothek aufgenommen worden. Dort hat nach einem huldvollen Schreiben des Kardinal-Staatssekretärs Gasparri an Dr. Santifaller, auch das Brixner Domkapitel-Werk Aufnahme gefunden, das auf seiner ersten Seite die Widmung an den hochherzigen Mäzen trägt.

R. v. Klebelsberg.

Die Knoller-Gemälde in der Stiftskirche zu Gries. Zum zweihundertjährigen Geburtstage des Meisters.¹⁾

Von B. Ambrosius Trafojer D. S. B.

Am 8. November dieses Jahres werden es genau zweihundert Jahre, daß Martin Knoller zu Steinach a. Br. das Licht der Welt erblickt hat. Das Andenken dieses Mannes aber lebt fort in der Heimat und weit darüber hinaus so frisch wie die Farbenpracht seiner Gemälde. Höchste Anerkennung spricht aus der Inschrift, welche die Zeitgenossen dem Künstler gesetzt haben unter dem Selbstporträt in der Stiftskirche zu Gries:

„Martinus Knoller, Pictorum Germaniae Italiaeque hoc aevo princeps, natus Tirolensis in Steinach die 8. Nov. 1725, qui totam hanc Fabricam suo penicillo ornavit, et ne quid ultra desit senex 77 annorum semetipsum hic pinxit. Ao. MDCCCL. — Martin Knoller, in unserer Zeit der erste der Maler Deutschlands und Italiens, geboren zu Steinach in Tirol am 8. Nov. 1725, hat diese Kirche mit seinem Pinsel ausgeschmückt, und damit nichts mehr fehle, hat er noch als Greis von 77 Jahren hier sein Selbstbildnis gemalt im Jahre 1801.“ Mag auch dieses Lob manchem etwas übertrieben

erscheinen, so gehört doch Knoller sicher zu den größten Künstlern unseres Heimatlandes. Dem Andenken dieses großen Mannes seien die folgenden Zeilen gewidmet.

Wir versuchen im folgenden eine zusammenfassende Beschreibung der Werke Knollers in Gries zu geben. Durch Betrachtung und Würdigung seiner Werke ehrt man ja einen Meister am besten; und wir sind in der glücklichen Lage, in unserer nächsten Nähe, in der Stiftskirche zu Gries, bedeutende und gut erhaltene Werke Knollers zu besitzen. Staffler jagt von der Kirche zu Gries: „Dieses Museum Knoller'scher Gemälde bietet nicht nur dem Beschauer einen herrlichen Genuß, sondern auch die beste Gelegenheit, den Geist und die Kunst des großen Meisters kennen zu lernen. Die Kirche zu Gries ist schon deswegen besonders merkwürdig, weil sie in einem Raume das ganze künstlerische Leben Knollers umfaßt; denn die Freskogemälde und das Hochaltarblatt hat er als junger Mann, einige Blätter der Seitenaltäre im vorgerückten Alter und endlich die letzten als Greis gemalt.“²⁾

Weil nun also die Grieser Gemälde einen guten Einblick in Knollers Kunst gewähren, dürfte eine eingehendere Beschreibung derselben im „Schlern“ anlässlich des zweihundertjährigen Geburtstages des Meisters ge-

1) Für den folgenden Aufsatz wurden aus der Knoller-Literatur hauptsächlich benützt: Heint. B. Clausen: „Martin Knoller“, Ferdinandszeitung, 2. Folge, Innsbruck 1881; Siegfried Christian: „Das Wirken des Malers M. Knoller für Gries b. B.“ (Jahresber. 1899—1900, St. Paul, Kärnten); Dr. Joseph Popp: „Martin Knoller“, Innsbruck. Verl. der Wagner'schen Univ.-Buchh. 1905.

2) „Tirol und Vorarlberg“, II. 896.

rechtfertigt sein. Vielleicht können die folgenden Ausführungen auch dem einen oder anderen, der sich die Gemälde wieder einmal ansehen will, dem aber die schon vorhandene Knoller-Literatur nicht zur Hand ist, den Genuß und das Verständnis der herrlichen Bilder erleichtern?

Wir betrachten ein Bild nach dem anderen, indem wir einen Rundgang in der Kirche machen. Wir betreten die Kirche durch das Hauptportal und gelangen, vorüber an den zwei Seitentapellen mit den schönen Bachlechner-Skulpturen, in den Mittelgang der Kirche, direkt unter das große Deckengemälde des Langhauses. Es stellt den hl. Augustinus, den Patron der Kirche, dar. Daß in Gries die Darstellung des hl. Augustinus sich so oft wiederholt, hat seinen Grund darin, daß das Kloster zu Gries bekanntlich früher ein Augustiner-Chorherren-Stift war und daß die Kirche ihm als Patron geweiht war. Im Langhause, da wo das Volk das Wort Gottes hört, ist der Heilige als Lehrer, in der Kuppel in seiner himmlischen Glorie verherrlicht. Das Fresko des Langhauses erstreckt sich über das ganze, gewaltige Tonnengewölbe, das im kühnen Schwunge die Kirche überspannt; es wird eingefasst von einem breiten, fast zu massiv wirkenden Goldrahmen. Knoller baut als echter Barockkünstler über der wirklichen Architektur noch eine kühne Scheinarchitektur auf; er versteht den hl. Kirchenlehrer in einen architektonisch prächtigen Raum; nach den Büchern im Hintergrunde zu schließen, dürfte es die bischöfliche Bibliothek sein. Aufrecht wie die hohe Säule hinter ihm steht der Heilige da, von seinem Klerus umgeben, mit der einen Hand ein aufgeschlagenes Buch haltend, in der anderen die Feder, welcher zukende Blicke entsprühen. Das Haupt des Heiligen ist gen Himmel gewandt; es wird von einem Lichtstrahle getroffen, der von Christus ausgeht, welcher von vielen Engeln begleitet in den Wolken heranschwebt. Der obere Teil des Bildes soll wohl den Vorgang veranschaulichen, den der Heilige im Geiste, in visionärem Schauen, erblickt. Augustin, der große Wortkämpfer für das Gottesreich, der Verfasser des berühmten Werkes „de civitate Dei“, sieht die Vollendung des Gottesstaates in ferner Zukunft voraus; er sieht den Menschensohn kommen zum Gerichte und zum endgültigen Siege über alle seine Feinde.

Das Gemälde gehört also in die Kategorie der sogenannten Visionsbilder, wie sie damals und schon früher bei den Barock-Malern sehr beliebt waren. Diese Bilder enthalten gewöhnlich eine Zweiteilung, unten spielt sich der irdische, oben der überirdische Vorgang ab. Dies ist auch der Fall in unserem Deckengemälde: oben die himmlische Erscheinung Christi, unten der hl. Augustinus in seiner Lehrtätigkeit auf Erden. Sieghast hat Augustinus wie ein gewaltiger Geistesriese die Kirche verteidigt durch sein Wort und ganz besonders durch seine zahlreichen Schriften, in denen er alle die damaligen Irrlehren widerlegte. Deshalb gehen von seiner Feder Blicke aus, vor denen die Schar der Glaubensfeinde zurückbebt; die schwärzesten und boshaftesten unter ihnen werden von Blicken zu Tode getroffen und stürzen über den Rahmen des Bildes hinaus in die schauerliche Tiefe. Das dürfte ungefähr der Sinn und Inhalt dieses großartigen Gemäldes sein. Man hat es nach den kopfüber herabstürzenden Kegern auch einfach den „Kegersturz“ genannt. — Der „Kegersturz“ ist an Ausdehnung das größte der Grieser Gemälde; es weist die enorme Länge von 23 Metern und eine Breite von 9 Metern auf. Nicht weniger als 64 Figuren tauchen in demselben auf. Knoller begann zu malen im Jahre 1771. „Ad annum 1771,“ heißt es in dem Tagebuche des Prälaten Albert Martin Pradl, „machte der berühmte Maler Martin Knoller im Langhaus den Anfang und die ersten Delinationen.“ Knoller vollendete das Riesenfresko in der überraschend kurzen Zeit von sechs Wochen. Er malte ungemein schnell und fleißig. Zu Reresheim in Württemberg hat Knoller die ganze Kirche mit sieben Kuppeln in zusammen nur 21 Monaten ausgemalt! Die Freskotechnik erfordert diese Schnelligkeit; denn „das Freskomalen ist die höchste Stufe der Kunst,“ sagt Knoller selbst in einem uns erhaltenen Manuskripte, „da andere Manieren Jahre dauern dürfen, so muß man hier geschwind fertig werden.“ Daher ist Knoller kein Schnellmaler im schlimmen Sinne des Wortes; seine Gemälde sind vielmehr alle sorgfältig ausgearbeitet. Auch ist der Pinsel, trotz des kühnen Schwunges so fein geführt, daß jedes Bild in der Nähe sich so gut ausnimmt, als es sich von der Ferne zeigt“ (Glausen).

Fassen wir nun das Gemälde von der stilistischen Seite ins Auge. Da fällt uns zunächst ein gewisses Maßhalten, ein Zug ins Große, ein Streben nach vornehmer Einfachheit und eine bewusste Beschränkung auf, sowohl was die Farbengebung anbelangt, als auch in der Benützung der übrigen künstlerischen Mittel, große Effekte und auffallende Wirkungen zu erzielen, mit denen sonst die Barockmaler bei ihrer pompösen Kunstsprache wahrlich nicht gespart haben. Das Kolorit wirkt weich und mild, aber harmonisch und schön wie immer bei Knoller. Es erreicht im Fresko beinahe die Farbenpracht und den Farbenschmelz des Ölgemäldes. Im „Reherstürze“ hat Knoller eine etwas leichtere und hellere Farbengebung gewählt mit Rücksicht auf das gedämpfte, nur durch die oberen Fenster einfallende Licht. In der Skizze hatte sich Knoller das Gemälde noch etwas schwerer und dunkler gedacht. Man ersieht hieraus, wie Knoller mit den jeweiligen Lichtverhältnissen an Ort und Stelle rechnet und denselben sich anpaßt. Vergleicht man unser Gemälde mit ähnlichen Gewölbefresken anderer Barockmaler, welche alle Künste und Feinheiten der Perspektive und Verkürzung spielen lassen, die Figuren oft bis zur Überladung und Überfüllung häuften, so fällt uns hier ein berechnetes Maßhalten, ein unverkennbares Streben nach mehr Ruhe und klassischer Einfachheit und Größe auf. Knoller folgte hierin einem Zuge seiner Zeit. Um dies besser zu verstehen, müssen wir uns die Kunstströmungen der damaligen Zeit, welche Knollers Stil beeinflusst haben, vergegenwärtigen.

Man kann bei Knoller eine dreifache Entwicklungsstufe und danach bei ihm einen dreifachen Stil unterscheiden. Der Jugendstil Knollers ist durchaus barock; Knoller ist geborener Barockmaler und er ist es im wesentlichen auch immer geblieben. Seine Erstlingswerke sind von denen seines Lehrers, Paul Troger, eines bekannten Barockmalers, kaum zu unterscheiden. Aber mit Knollers erstem Aufenthalt in Rom (1755—1760) beginnt eine teilweise Abkehr vom reinen Barock. Knoller lernte in Rom nicht nur die alten, großen Meister Raffael, Michelangelo usw. kennen, sondern er machte auch die Bekanntschaft mit Raphael Mengs, dem Hauptvertreter einer neuen Richtung in der Kunst, des Klassizis-

mus. Der Klassizismus war eine Reaktion gegen das Überwiegen des Barock und Rokoko, eine Rückkehr zu vornehmer Einfachheit in Form und Linie. Als das Ideal galten die Meisterwerke der griechischen Kunst, welche man als die höchste Offenbarung des Schönen pries. Jedoch blieb die Nachahmung der Antike mehr Manier und eine äußerliche, den Geist vermochte man nicht zu wecken; sie bedeutete daher für manches Kunstgenie mehr ein Hemmnis als einen Fortschritt. Auch Knoller geriet in den Bann dieser neuen Kunst, der damaligen „Moderne.“ Das rein Barocke verengte sich mit klassischen Elementen, so daß bei Knoller sich ein gewisser Zwitter- oder Übergangsstil entwickelt, bis dann der Künstler in seiner dritten Entwicklungsstufe den klassizistischen Einflüssen, wenigstens zeitweise, fast ganz unterliegt. Natürlich können diese drei Perioden in Knollers Stil zeitlich nicht streng geschieden werden, sondern sie greifen mehr oder weniger in einander. Seit seinem ersten Aufenthalt in Italien aber machten sich klassizistische Einflüsse unverkennbar bemerkbar. Das rein Malerische tritt zurück, das Kolorit wird kühler, blasser, glatter und ohne eigene Sprache, die Modellierung der Körper nähert sich der Plastik. Man hat ja das Hauptwerk des Klassizismus von R. Mengs, seinen „Barnab“, lediglich als „eine Sammlung schlecht gefärbter Statuen“ bezeichnet. — Die Gestalten werden ruhiger, hagerer und länglich, die Muskulatur wird schwächlich, während sie sonst beim Barock kräftig hervortritt, ja oft sich bis zum Übermaß, wenn nicht zur Verhöhnung steigert. Die bauschigen, breitschlägigen fliegenden Gewänder und prächtigen Draperien werden nun auch glatter, straffer, mehr nach griechischem Muster angezogen. An Stelle des Pompösen und Unruhigen wollte der Klassizismus vornehme Einfachheit und klassische Schönheit setzen. Das Einlenken Knollers in die klassizistische Richtung wird von den Kunstkritikern vielfach bedauert, weil es die volle Entfaltung seiner persönlichen Eigenart hemmte. „Immer schlägt das Gefühl durch,“ schreibt Dr. Popp, „daß hier ein begnadigtes, vielseitiges Talent das Opfer einer ungünstigen Kunstströmung geworden ist . . . Er zeigt an einem betäubenden Muster, wie die Konzeption an die Moderne selbst großen Künstlern ein Hindernis werden kann, ihr Größtes zu

leisten! Wenn Knoller dennoch zu den ersten Malern des 18. Jahrhunderts gehört, so beweist dieses bloß, wieviel Ursprünglichkeit und flottes Können in ihm aufgespeichert war.“ — Bis anfangs der Achtzigerjahre bewahrte jedoch Knoller in der Hauptsache noch seinen persönlichen Stil. Erst in seiner dritten Periode vermag sich Knoller der Umarmung des Klassizismus, der immer mächtiger wird, nicht mehr zu entziehen. In diese Periode fallen seine schwächsten Leistungen. Der malerische Schwung läßt nach, die Figuren werden plastischer, aber steifer und oft wie gedreht; die Engelchen und Genien, die sich sonst so frei und leicht in die Lüfte schwingen, werden schwer und unbeholfen, scheinen mehr ins Bild hereinzufallen als zu fliegen. Die Farben werden nüchterner, stumpfer und unerfreulicher. Kurz, eine gewisse Erstarrung breitet sich wie ein kalter Winterfrost über Knollers heitere Kunst. Doch durchbricht sein großes, malerisches Genie auch in dieser Periode immer wieder die Fesseln der schulmäßigen Ästhetik und bringt es zu hervorragenden Leistungen. Dies gilt besonders im Fresko und Porträt; da vergaß Knoller am ehesten Mengs und seine Lehren und so blieb er bis fast in seine letzten Jahre als Freskant Barockmaler.

Unser Gemälde, der „Rehersturz“, von dessen Betrachtung wir jetzt etwas abgesehen sind, würde demnach in die zweite Periode des Malers fallen. Es ist „Barock“, aber von einem klassizistischen Hauche durchweht. Der barocke Schwung wird gemäßig und geädelt durch klassische Einfachheit und Würde. So wirkt das Gemälde groß und mächtig. Und uns scheint Knoller damit den richtigen Ton gefunden zu haben zur Architektur, der Schwesterkunst der Malerei; denn die Grießer Kirche, in schweren, kühnen Barockformen erbaut, wirkt hauptsächlich durch die Wucht und Größe der Konstruktion, die Harmonie und Schönheit der Verhältnisse und den ruhigen Fluß der Linien; die sonst in Barockkirchen so übertriebene und überladene Dekoration fehlt fast gänzlich. Auch an Einzelheiten lassen sich die klassizistischen Einflüsse nachweisen: Die Wolken sind düstig, leichter und ineinander verfließend, während sie in seinen Erstlingswerken, z. B. im Deckengemälde zu Anras, hart und ballig, fast wie angeschwemmte Sandbänke aussehen. Christus

ist voll abgeklärter Ruhe und Schönheit, als kräftiger, junger Mann gezeichnet. Von seinem Haupte geht ein breiter Lichtglanz aus, in welchem ungezählte Engelsköpfe durchschimmern. Mit barockem Schwunge sind die vielen Engel, besonders die kleinen, die von allen Seiten in den tollsten Bewegungen daherstürmen, entworfen. Einige tragen ein großes Kreuz daher, das Zeichen des Menschensohnes am Tag der Wiederkunft, andere halten den wallenden Mantel des Herrn, wieder andere tummeln sich scheinbar nur zum Vergnügen in den Lüften. Auffallend ist eine ganz in Weiß gekleidete, weibliche Figur, welche in der Rechten einen strahlenden Kelch mit der Eucharistie hochhält. Sie stellt die Kirche — Ecclesia dar, wie aus den beigegebenen Insignien, Tiara, hl. Schrift und Kirchenschlüsseln, hervorgeht. Der Kelch mit der Eucharistie, dem *mysterium fidei* — dem Geheimnis des Glaubens —, deutet an, daß die Kirche die Hüterin des hl. Glaubens ist. Die Figur ist so recht nach klassizistischem Geschmack, ganz nach dem Mengs'schen Schönheitsideal modelliert: die Gestalt schlank und hager, die Kleidung knitterig, ohne breite Flächen, wie „ausgerungene Wäsche“. — Einen Glanzpunkt des Gemäldes bildet die Rehergruppe. Im wilden Taumel stürzen die schwarzen Gesellen unten über den Rahmen des Bildes hinaus; man meint, im nächsten Augenblick sie auf dem Kirchenboden aufschlagen zu hören. Es sind lauter kernige, robuste, von fast michelangellesker Kühnheit und Gewalt befeelte Gestalten. Die Verschlingungen und Verkürzungen der Körper sind so verblüffend und doch so glaubwürdig, die anatomische Behandlung so genau, daß selbst Kenner daran keinen Fehler zu entdecken vermögen. Die Hauptfarbe der Reher ist möglichst dunkel gehalten, ähnlich, wie bei den Soldaten im Auferstehungsbilde. Knoller pflegte nämlich die Personifikationen des Bösen und der gottfeindlichen Mächte nicht nur durch besondere Verbeugung, sondern auch durch ein dunkleres Karnat zu kennzeichnen.

Zu beiden Seiten des Deckengemäldes hat Knoller in Grau Personifikationen der vier Erdteile gemalt. Sie sollen den Uebergang von der farbenprächtigen Decke zu den farblosen Kirchenwänden vermitteln. Seit der gelungenen Renovierung der Kirche durch Hermann Bastingoer (1906—08) sind die

Wände durch mäßige Marmorierung und Vergoldung etwas bunter geworden, nicht zum Nachteil des Ganzen. Die Figur rückwärts, links, mit dem eigentümlichen Elefantenrüssel auf dem Haupte stellt Afrika dar. Die auf der gleichen Seite vorn mit einem Pferde, mit Fahnen, Kronen, Musil- und Mal-utenfilien usw. soll Europa und europäische Kultur versinnbildlichen. Die rückwärtige Figur zu unserer Rechten bedeutet Amerika, eine Bogenschützin, mit Federn nach Indianerart auf dem Kopfe und mit Pfeil und Bogen bewaffnet. Am Boden liegt der Kopf eines gefallenen Kriegers, in dem ein Pfeil steckt. Die vordere allegorische Frauengestalt, die auf einem Kamele sitzt und ein Rauchfaß hält, bedeutet Asien, das Land des Dromedars, des Weihrauches und der guten Gewürze.

Wenden wir uns nun nach rechts, den Seitenaltären zu. Knoller hat sämtliche Altäre mit großen, schönen Altarblättern versehen, die jetzt noch einen prächtigen Schmuck der Kirche bilden. Knoller selbst schätzte sie sehr hoch. 1802 schreibt er an den Prälaten Augustin Nagele: „Euer Gnaden dersien sich riechen, das Sie die besten werke von mir besitzen.“ Der Meister war hoch erfreut, als er von dem Plane des Prälaten erfuhr, für die Seitenaltäre die sechs „Mysteria Domini — Geheimnisse des Herrn“ malen zu lassen. In einem Briefe vom 17. Februar 1795 schreibt er an den Prälaten: „Zu deroelben mehr als glücklichen Wahl zu die sechs altarleter darf Ich wahrhaft Gratulieren, ja mit rechten dersien Euer Hochwürden und gnaden diese bey der großen Porta auch in triumph in die kirche fiefhren. Ich bin hieriber so Eingengenommen, daß ich mir alle sechse zu Mahlen winschte. Gewiß würde dis mein Singulieres Studio sein, umb der Nachwelt dises Werth in meinem Vatterland zu hinterlassen.“

An der Stelle, wo jetzt das „Abendmahl“ steht, sollte ursprünglich die allerheiligste Dreifaltigkeit dargestellt werden; man kam jedoch von diesem Plane wieder ab und begnügte sich mit einer Abänderung des Hochaltarblattes, auf welchem Knoller nachträglich die heiligste Dreifaltigkeit anbringen mußte. Dafür durfte Knoller für den untersten Altar das letzte Abendmahl darstellen, ein Stoff, der ihm viel besser zusagte, als der abstrakte einer Dreifaltigkeit. Er freut sich in

dem Abendmahle ein sogenanntes Nachstück ausführen zu können. „Weillen Ich Ein nachstück zu mahlen,“ schreibt er in einem Briefe, „sehr bgirig bin.“ Da konnte er nach Herzenslust seinen Pinsel in die tiefsten Tinten und hellsten Farben tauchen und sich als Meister in der Helldunkelmalerei bewähren. Dies ist ihm denn auch vorzüglich gelungen. Der Raum, in dem der Heiland sich befindet, wird von einer einzigen Lampe aus erleuchtet; ihr magischer Schein fließt über auf die Apostel und mischt sich mit dem übernatürlichen Schimmer, der vom Haupte des Heilandes ausgeht. Die Gestalt des Herrn ist voll majestätischer Hoheit und rührender Milde. Es ist der Moment dargestellt, da Jesus mit einem Zuge unaussprechlicher Behmut den Verrat des Apostels Judas vorherverkündet. Die Apostel geraten, wie elektrifiziert durch das Wort des Herrn: „Einer von euch wird mich verraten,“ in die höchste Aufregung und blicken einander fragend an, während der Liebesjünger, Johannes, sprachlos sein Haupt an die Brust des Meisters legt. Das Staunen und die Erregung pflanzt sich fort bis auf die Dienerschaft, welche im Dunkel des Hintergrundes sichtbar wird. Die ganze Szene ist von dramatischer Lebendigkeit, originell und raakend. Die Apostel sind insgesamt wahre Charakterköpfe, alles Männer von Kraft und Kern, aus dem Volke und für das Volk. Das Bild trägt die Jahreszahl 1800.

Schreiten wir zum nächsten Bilde, der „Himmelfahrt Christi“. Wir haben wiederum eine bewegte Szene vor uns: Der Heiland schwebt soeben, von himmlischem Glanze umgeben, zum Himmel empor. Das verklärte Auge nach oben gerichtet, breitet er die Arme aus, wie um jetzt von der Herrlichkeit des Himmels Besitz zu nehmen, während Engelscharen jubelnd ihn umgeben. Drunten steht die von Schmerz und Staunen bewegte Apostelschar, in der Mitte Maria, die Mutter des Herrn, den Blick segnfüchtig nach oben gerichtet. Blendendes Licht, das vom Heiland ausgeht, trifft ihr Antlitz und beleuchtet hell ihre schöne Gestalt. Der Darstellung der Madonnenfigur hat Knoller immer besondere Sorgfalt gewidmet. Er pflegte sie als Hauptperson möglichst in die Mitte des Bildes zu rücken (vgl. „Anbeugung der Könige“, „Weihnachts-“ und „Pfingstbild“) und er strebt beständig darnach, einen möglichst würdigen und

schönen Marientypus zu finden.— Beim letzten Abschied von Neresheim, wo Knoller fast gleichzeitig wie in Gries malte, eilte er, wie uns Clausen berichtet, vom schon bespannten Reisewagen noch einmal in die Kirche und betrachtete aufmerksam seine Arbeiten; offenerherzig bemerkte er, daß er manches zu verbessern wüßte. Am Ende warf er dem Bilde Mariens einen Kuß zu mit den Worten: „Leb wohl, Mutter! Du kannst dich sehen lassen.“ — Der emporschwebende Christus erinnert stark an die Christusfigur in Raffaels „Verkündigung“. Im Kolorit sticht das Bild von den anderen ab durch härtere, kältere Töne. Dr. Popp und Ah (Kunstg.) bringen in ihren Werken nicht die Abbildung des Altarbildes selbst, sondern von der Skizze hiezu. Wenn man diese mit dem Altarbild vergleicht, so gewahrt man, daß Knoller noch bei der Ausführung nicht unerhebliche Veränderungen sich erlaubte. Es ist lehrreich zu beobachten, wie Knoller fast jede Figur etwas verändert oder verschoben hat. Man sieht, wie er an seinen Kompositionen feilt, aber auch, wie souverän er Zeichnung und Farbe beherrscht, daß er sich nicht sklavisch an seine Skizze zu halten braucht und bei der Ausführung noch, wie es besonders bei den Deckenfresken notwendig war, den örtlichen Lichtverhältnissen Rechnung tragen konnte. Die „Himmelfahrt“ entstand im Jahre 1799, wie die Jahreszahl unten in der linken Ecke beweist.

Das nächste Bild ist die „Anbetung der Könige“. Die drei Weisen, dargestellt als vornehme Könige verschiedener Nationalität und Farbe, sind eben angekommen vor der Behausung der hl. Familie. Maria eilt heran mit ihrem göttlichen Kinde und zeigt es den vornehmen Gästen. Diese sinken vor dem Kinde ehrfürchtig in die Knie, beten es voll Demut und Glauben an und bringen ihm ihre Geschenke dar. Dahinter drängt sich das glänzende Gefolge der Könige mit zahlreicher Dienerschaft heran. Maria mit dem Jesukinde ist so in den Vordergrund gerückt, daß sie unwillkürlich den Blick auf sich zieht. Ihre anmutvolle Gestalt ist von hoher Würde, schlank und hochgewachsen, der Kopf mit dem blonden Haar, den feinen Zügen und dem echt griechischen Profil verrät die klassischen Einflüsse. Einen wohlklingenden Farbenakkord bildet das satte Blau des Mantels mit dem zarten Rot des Untergewandes.

Das Jesukindlein, das Maria den Weisen darreicht, ist als herziges, blondlockiges Knäblein gezeichnet. In Komposition und Farbengebung erinnert das Bild stark an Raffael und Tizian. Die Werke der großen italienischen Meister hatten nämlich auf Knoller einen mächtigen Eindruck gemacht, der sich auch in seinen Werken niederschlägt. Knoller huldigt besonders in seinen Altarbildern, gleich vielen seiner Zeitgenossen, einem gewissen Eklektizismus, das ist einer bewußten Anlehnung an berühmte alte Meister. Das war damals Mode; man wollte es den großen Meistern gleich tun. Knoller dürfte sich hierbei ungefähr das Programm der Bolognesen (Lodov. Carracci, Agost. u. Annibale Carracci u. a.) zu dem seinigen gemacht haben; deren Ziel war kein geringeres, als die Lichtführung der Venezianer, das Kolorit der Lombarden, den kühnen Zug Michelangelos, die Naturwahrheit Tizians, den malerischen Stil Correggios und den Schwung und das schöne Gleichgewicht Raffaels zu vereinigen. Dieses Ziel zu erreichen, ist Knoller wenigstens teilweise gelungen, daher fanden seine Bilder, vor allem auch die „Anbetung der Könige“, so großen Beifall bei den Zeitgenossen. Der Künstler schreibt in einem Briefe vom 8. Februar 1797 aus Mailand: „Das altarblatt nemlich die opferung der hl. Drey könige ist seit sieben monath fertig, und hat sowohl von fremdden als einheimischen großen befall.“

Schreiten wir nun im Mittelgang der Kirche vor bis an das Kommuniongitter, so stehen wir unmittelbar unter dem großen Kuppelfresko. Es stellt die Apotheose, die „Aufnahme des hl. Augustin in den Himmel“ dar. Vor dem Blicke des Beschauers öffnet sich die überirdische Welt; wir dürfen einen Blick in das Land der Seligen tun. Die leblose Mauerfläche des Kuppelgewölbes verliert gleichsam ihre Körperlichkeit, sie tritt zurück, löst sich auf, um sich wieder, von des Künstlers Hand gebaut, zu einer noch größeren Wolkentempel, dem Himmelsraum, zusammenzuschließen. Scharen von Engeln und Heiligen bevölkern diesen Raum. In der Mitte oben thront die Gottheit, die allerb. Dreifaltigkeit, selbst. Das Gemälde zählt nicht weniger als 104 Figuren. Es ist also das figurenreichste von allen. Mit sichtlicher Freude über seine Leistung

schreibt Knoller in einem Briefe vom 26. August 1794 an den Prälaten Augustin Nagele zum Namensfeste: „Der himbl gebe, daß dieselben dieses hl. Fößt in vollkommenster gundtheit noch so oft Celebrieren mögen, als ich Figuren in dero Stifstkirche gemahlt habe...“ Das Gemälde stellt den Augenblick dar, da der neue Ankömmling, St. Augustin, eben den Himmel betritt. Der Heilige wird von einer allegorischen Figur, welche eine von den drei theologischen Tugenden, nämlich die Gottesliebe bedeutet, in den Himmel eingeführt. Von Staunen überwältigt, blickt er empor zur heiligsten Dreifaltigkeit, die zu erforschen er sich im Leben so viele Mühe gegeben hat. Eben hat eine allegorische Gestalt, die die zweite theol. Tugend, den Glauben oder die Kirche als die Hüterin des Glaubens versinnbildlicht, den Schleier von der heiligsten Dreifaltigkeit weggezogen. In seliger Wonne schaut nun Augustinus die drei göttlichen Personen von Angesicht zu Angesicht; was er früher nur im Lichte des Glaubens und der Vernunft wie unter einem Schleier erkannt, das sieht er jetzt im Glorienlichte unmittelbar und wesenhaft. Gott-Vater ist als ehrwürdiger Greis mit Szepter und Weltkugel dargestellt, Gott-Sohn als junger Mann mit einem Kreuze ähnlich wie im „Rehersturz“; der hl. Geist schwebt hoch droben in der Vaterne in Gestalt der Taube. Rechts von Christus in den Wolken thront Maria, die Gottesmutter und Himmelskönigin. Sie breitet weit die Arme aus, wie um den neuen Ankömmling, Augustinus, freudigst zu begrüßen. Das Haupt der seligsten Jungfrau umstrahlt ein Sternentranz; ein prächtiger Engel hält eine weiße Lilie, das Sinnbild der Reinheit und Jungfräulichkeit, zu ihr empor. Ihre Gesichtsbildung gleicht jener im Bilde der Himmelfahrt Christi. Dies sind die Hauptpersonen des Gemäldes; an sie reihen sich die übrigen Seligen und Heiligen, während zahlreiche Engel als Füllfiguren teils jubelnd durch die Lüfte schweben, teils den Heiligen ihre Abzeichen und Embleme halten. Zur rechten Hand des hl. Augustinus schließt sich, an ihren Abzeichen und Marterwertzeichen erkennbar, die Gruppe der Apostel und Evangelisten an. Petrus hält in der einen Hand die Schlüssel, mit der anderen winkt er lebhaft gestikulierend dem hl. Augustinus zu.

Gleich dahinter gewahren wir den hl. Paulus mit einem Schwerte, darunter den hl. Andreas mit einem gewaltigen Kreuze, das er als das Werkzeug seines Sieges liebtosend umfaßt; daneben lagert auf den Wolken der hl. Johannes, der Täufer, mit dem „Agnus Dei“-Kreuze. Darüber ganz in der Nähe Mariens hat der hl. Josef, der Bräutigam Mariens, Platz genommen. Hinter ihm, schon ganz in düstiger Ferne erscheinen noch die zwei alttestamentlichen Ehepaare Joachim und Anna, die Eltern der seligsten Jungfrau Maria, und Zacharias mit Elisabeth, die Eltern des hl. Johannes. Ganz unten am Kuppelrande haben sich die hl. Evangelisten niedergelassen: St. Matthäus, dem ein Engel das Buch hält, Markus mit dem Löwen, Lukas mit dem Ochsen und Johannes mit dem Adler, der ihm mit dem Schnabel das Tintengefäß hält. Die Gruppe der Apostel gehört zu dem Besten im ganzen Bilde. Welch prächtige Köpfe, man muß sie mit dem Fernglase betrachten! Wie sprechend ist der Ausdruck, wie treffend die Charakteristik! Man beachte z. B. den Kopf des hl. Petrus, des Andreas oder Paulus; welcher Blick, welche Stirne, welche Kraft und eiserne Energie spricht aus dem Kopfe des letzteren! Es würde zu weit führen und auch nicht leicht sein, wollten wir alle Figuren identifizieren. Leicht erkennbar sind noch der König David, auf der Harfe spielend, und Moses mit den Gesehestafeln. Zur linken Hand von Augustinus ganz unten am Rande sitzt eine betagte, von Sorgen abgehärmte Frau. Es ist die hl. Monika, die Mutter des hl. Augustinus, die der Künstler nicht verzeihen durfte. Sie sieht jetzt mit Dankbarkeit gegen Gott, ihren Sohn, das Kind ihrer Sorgen und Tränen, für dessen Befehrung sie siebenzehn volle Jahre lang gebetet hatte, in den Himmel einziehen. Neben ihr sieht man eine weibliche Figur mit einem Anker; sie bedeutet die dritte der drei theologischen Tugenden, die Hoffnung, die Knoller passend der hl. Monika zur Seite gegeben hat. Weiter gegen rechts fallen zwei martirische Bischofsfiguren auf, die den Übergang vermitteln zur großen Gruppe der Ordensheiligen. Der eine mit dem Bienenkorb und der Geißel ist der hl. Ambrosius, der andere Gregor oder Leo der Große.

Fast die ganze gegenüberliegende Seite der Kuppel nimmt die Gruppe der Augustiner-Ordensheiligen ein. Sie gehören zu dem Ruhme des hl. Augustinus, durften darum auch in seiner Apotheose nicht fehlen. Es wurde von den einzelnen Ordenszweigen, die sich nach der Regel des hl. Augustinus gebildet haben, nur je ein einziger Vertreter aufgenommen; aber sie bilden trotzdem eine ganz ansehnliche Schar; es lassen sich 28 Köpfe zählen. Die Augustiner-Ordensregel wurde nach dem Tode des hl. Augustin aus seinen Schriften zusammengestellt und wurde das Gesetz- und Lehrbuch zahlreicher blühender Ordensfamilien. Schon im 14. Jahrhundert zählte der Orden an 3000 Mitglieder in ca. 2000 Klöstern. Diese wunderbare Fruchtbarkeit des hl. Augustinus als asketischer Schriftsteller und Lehrer des Ordenslebens wird veranschaulicht durch das aufgeschlagene Buch, das von Engeln getragen wird. Darin stehen die Worte: „Regula S. P. Augustini“ — Regel des hl. Vaters Augustinus“. Von dem Buche gehen glänzende Lichtstrahlen aus und strömen auf die Ordensgenossen nieder. Jede Figur stellt einen Vertreter der wichtigsten Ordenszweige nach der Regel des hl. Augustinus vor, die da sind: die regulierten Chorherren, Augustiner-Eremiten (schwarz), Hieronymiten (braun), Serviten, Trinitarier (mit dem rot, blauen Kreuze), Pauliner, Mercedarier, Dominikaner, Deutschorden, Johanniter- und Maltheiser-Ritter-Orden usw., dann die weiblichen Zweige der Schwestern-Orden, als Brigittinnen, Annunciaten, Ursulinen, Angeliken, Salesianerinnen u. a. — Hinsichtlich der malerischen Qualitäten steht die Gruppe der Ordensheiligen den übrigen Partien des Gemäldes merklich nach. Knoller ist in den Klosterkirchen immer mit einem gewissen Unbehagen an die Darstellung der „unvermeidlichen“ Ordensheiligen gegangen; denn sie stellen den Maler vor eine künstlerisch wenig dankbare Aufgabe und bei der Eintönigkeit und Schlichtheit ihrer Ordenskleidung vor ein koloristisch schwer zu lösendes Problem. So mangelt denn auch dieser Gruppe die Farbenpracht und die Lebendigkeit der übrigen Partien. Die Figuren sind steifer und konventioneller, die Farben matter, fast kalt und frostig. Jedoch findet sich darunter manche lebenswahre und ausdrucksvolle Gestalt, auch wird die Gruppe

durch die munteren Engel, welche Kränze und Blumen spendend die Reihen der Heiligen durchfliegen, wohlthuend belebt und bereichert.

Wenn wir das ganze Kuppelfresko noch einmal überblicken, so müssen wir uns sagen, daß hier die Kunst Knollers ihren Höhepunkt erreicht. Mittels Zeichnung und Farbe und genialer Komposition schafft der Künstler ein großes, harmonisches Ganzes. Trotz der großen Zahl der Figuren empfinden wir keine Überfüllung; den Himmel können wir uns übrigens nur stark bewölkt vorstellen. Die einzelnen Figuren sind nicht unorganisch aneinandergereiht, sondern sie schließen sich zu schönen Gruppen zusammen, die Gruppen wieder zu einem großen Ganzen. Die Seligen treten zu einander in Beziehung, sie reden miteinander, tauschen ihre Gedanken und Gefühle aus; es ist ein freudiges Sichwiederfinden, ein Sichbegrüßen, Sichausprechen, ein Singen und Jubeln, kurz ein wahrer Himmel. Nirgends offenbart Knoller sein großes Kompositionstalent so sehr wie in diesen figurenreichen Kuppelgemälden. Wundersam versteht er es, die einzelnen Gruppen unter sich zu verschmelzen und zu verflechten. Das Ganze sieht sich an wie ein in schönem Rhythmus reich bewegter, in sich verschlungener, froher Reigen. Der Maler weiß es auch starke Töne anzuschlagen, große Effekte und starke Gegensätze durch Komposition und Farbengebung hervorzuzaubern, aber immer unter Wahrung eines fein erwogenen Gleichgewichtes aller Teile zu dem Ganzen. Vom lautesten Fortissimo bewegtester Gruppen in den sattesten Farben geht er über zum feinsten Piano in weiter Ferne sich verlierender und im Dufte der Wolken zerschwimmender Gestalten. Das ganze großartige Gemälde gleicht einem reich instrumentierten Festafford, etwa wie wenn das Gejubil eines „Gloria“ einer Koch- oder Mitterer-Messe durch den weiten Raum der Kirche hallt. Feierliche, freudigste Feststimmung im Beschauer zu wecken, ist Knollers letztes Ziel in diesem Bilde.

Die Kuppel schließt mit einer prächtigen Goldumrahmung in schönem Oval ab. Darunter in den Zwickeln, welche von den vier großen Bogen gebildet werden, auf denen die Kuppel aufruhrt, hat Knoller vier allegorische Frauengestalten gemalt. Sie ver-sinnbilden die vier Kardinaltugenden: die

Prudentia — Klugheit mit der Schlange, die Iustitia — Gerechtigkeit mit dem Schwerte und der Wage, die Temperantia — Mäßigung mit dem Zügel und die Fortitudo mit Speer und Stab. Die vier Gestalten sind mit Bravour in die Ecken hineingemalt, so täuschend und plastisch, daß sie wirklich oben zu schweben scheinen in schwindelnder Höhe und man fast Furcht bekommt, sie könnten von ihren leichten Wolkenfüßen heruntergleiten.

Hinter dem Altare, an der Rückwand der Kirche, ragt das große Altarbild auf. Es stellt wiederum den Kirchenpatron, St. Augustin, dar in einer Liebesentzündung. Der Heilige ist in die Knie gesunken, sein Blick ist nach oben gerichtet. Engel umgeben ihn und sind Zeugen seiner Ekstase. Ein Seraph trägt symbolisch das liebebeglühende Herz des Heiligen zu Gott empor. Droben öffnet sich der Himmel und die allerrh. Dreifaltigkeit wird sichtbar. Das Hochaltarbild ist ein typisches Visionenbild mit dem irdischen Vorgang unten, dem überirdischen oben. Das Bild ist unter den Altarblättern das älteste; es entstand bald nach den Deckenfresken; 1776 langte es in Gries ein. Die allerrh. Dreifaltigkeit wurde jedoch von Knoller erst viel später, nämlich im Jahre 1802, hineinkomponiert. Dies geschah auf Wunsch des Konventes von Gries, weil man, wie oben erwähnt, von einer eigenen Darstellung der Dreifaltigkeit an einem Seitenaltare abgegangen war. Bezüglich dieser Umänderung schreibt Knoller in einem Briefe vom 19. Mai 1802 an den Prälaten: „... den ein Bildt abzuändern erfordert völle überlegung, wann man es nicht kennen sollte, ansonsten würde es verdorben werden, anstatt gut gemacht.“ Die Abänderung kann jedoch als gelungen bezeichnet werden; die neuen Figuren fügen sich nicht übel in das Bild ein. Früher stand an ihrer Stelle ein einfaches Wolkenmotiv, wie aus der Skizze zu ersehen ist, mit durchbrechenden Lichtstrahlen und kleinen Engeln, welche zum Teil stehen geblieben sind. Die Christusfigur ist dem Kuppelbilde entnommen mit ganz geringen Änderungen. Im allgemeinen mutet das Hochaltarbild wenig an. Das Kolorit ist stumpf und unerfreulich, beinahe schwärzlich. Die Figur des hl. Augustinus erscheint schwerfällig und wenig durchgeistigt, auch die Engelsgestalten entbehren

der Anmut und Frische; den Engel, der dem Heiligen von vorne her ins Gesicht schaut, könnte man fast für einen Luzifer halten! Das Bild scheint auch Knoller selbst am wenigsten befriedigt zu haben. Unverkennbar ist die Anlehnung in Komposition und Inhalt an ein Bild von A. van Dyck: „Der hl. Augustin in Verzückung“.

Ganz oben hinter dem Hochaltarblatt wird noch ein kleineres Fresko Knollers sichtbar, einige anbetende Engel und Engelstöpfe.

Setzen wir nun unseren Rundgang in der Kirche fort und wenden wir uns nach links dem „Weihnachtsbilde“ zu. Dieses ist vielleicht das lieblichste von allen; es erinnert stark an Corregios „hl. Nacht“. Unser Bild stammt aus dem Jahre 1795. Schon früher (1793) hat Knoller eine ähnliche Weihnacht für die Meraner Pfarrkirche gemalt. Aber Knoller nennt das Bild in Gries eine ganz neue Schaffung in einem Briefe vom 15. August 1795: „Das ganze Bild ist vom linden Jesu aus beleuchtet, und Euer Hochwirden und gnaden haben das, welches ich zu Bozen vor meran gemahlt, gesehen. Keinen Kopf, noch weniger eine ganze Figur werden dieselben in diesem finden, sondern es ist eine ganz neue erschaffung.“ Das ganze Licht vom Jesukinde ausgehen zu lassen, war ein glücklicher, künstlerischer Griff Knollers. Durch eine solche Lichtführung erhalten die Hauptpersonen, Maria mit dem Kinde, das meiste Licht, während auf die anderen Personen und die Umgebung bis zurück in die hintersten Winkel des alten Gemäuers wirksame Reflexe milden, goldigen Lichtes fallen und das Dunkel der hl. Nacht erhellen. Das göttliche Kindlein liegt in einer mit Stroh gefüllten Futterkrippe, während Maria in innigem Mutterglücke sich über ihren Neugeborenen niederneigt. Die herbeigeeilten Hirten betrachten mit Entzücken das liebeliche Kind und bringen ihm ihre Verehrung und Geschenke dar. Die besten Figuren sind Maria und der jugendliche Hirte, der nächst der Krippe kniet. Dieser reizende Madonnen-typus kehrt auch in anderen Bildern Knollers wieder und dürfte auf ein Porträt zurückzuführen sein.

Das nächste Bild ist die „Auferstehung Christi“. In blendendem Lichtglanz schwebt der Herr aus dem geöffneten Grabe hervor als der Sieger über den Tod und die

Mächte der Finsternis; mit der Linken schwingt er die prächtige Siegesfahne. „Wie von einer plötzlichen Bombe fällt scharfes, elementar nach allen Seiten dringendes Licht von dem Auferstandenen in die Umgebung.“³⁾ Um das Grab und in den Lüften haben sich lichte Engelscharen, als die Repräsentanten des Lichtes und der gottfreundlichen Mächte, eingefunden; sie beben zurück, wie von freudigen Staunen durchzittert. In scharfem Gegensatz zur Lichtfülle des Bildes oben steht unten die wilde Soldateska der aus dem Schlafe aufgeschreckten Grabeswächter. Wie wenn der Blich in sie gefahren wäre, springen die schwarzen Gefellen auf und greifen wie bei Feindesalarm unwillkürlich zu den Waffen. Es sind lauter herkulische Gestalten, in dunkelstem Karnat gehalten, von „geradezu impressionistischer Kraft und Lebendigkeit.“ Gerade wegen dieser Szene wird das Auferstehungsbild zu den besten Leistungen Knollers gerechnet. Es entstand im Jahre 1798. Es hat jedoch im Laufe der Jahre durch den Zahn der Zeit unter allen Grieser Gemälden am meisten gelitten. Es mußte daher einer eingehenderen Restauration unterzogen werden, welche von dem Klausner Kunstmaler Hans Rabensteiner mit großem Geschick durchgeführt wurde. Besonders der obere Teil des Gemäldes hatte durch Abbröckeln stark gelitten und mußte deswegen teilweise übermalt werden, der untere Teil ist noch ganz „Knoller“. Knoller selbst hielt die „Auferstehung“ für sehr gut gelungen und fürchtete nur, als er das Bild nach Gries abgeschickt hatte, „es könnte eine andere Reise machen“, nämlich nach Paris wandern, weil die Franzosen damals in Mailand zahlreiche Kunstschätze requirierten und nach Frankreich schleppten und weil das Bild gerade den Franzosen so gut gefallen hatte.

Nun kommen wir zum letzten Altarblatte, dem Pfingstbilde. Knoller vollendete es im Jahre 1800. Es stellt die Herabkunft des hl. Geistes auf die Apostel dar, so wie sie uns in der Apostelgeschichte berichtet wird. Die Apostel sind in einem prächtigen, einer Kirche ähnlichen Saale versammelt mit Maria, der Mutter des Herrn, in der Mitte. Plötzlich entsteht ein geheimnisvolles Brau-

sen, gleich dem eines dahersahrenden Sturmwindes; in die Apostel fährt heftige Erregung. Voll Staunen und Erwartung blicken sie nach oben, wo in herrlichem Lichtglanze die weiße Taube, das Zeichen der Gegenwart des hl. Geistes, erscheint. Wie fließendes Gold und Silber strömt das Licht auch auf Maria und die Apostel über. Über den Häuptern aller Anwesenden sieht man kleine feurige Zungen gleich flammenden Elmsfeuerchen aufleuchten. Diese sind das Symbol der wunderbaren Wirkungen, die der hl. Geist in den Herzen der Apostel hervorbringt. Er entzündete in ihnen jene feurige Christus-Liebe und brachte ihnen jene Fülle der Erleuchtung, welche die früher so zaghaften befähigte, jetzt unerschrocken das Evangelium in alle Welt hinauszutragen und selbst Tod und Kerker nicht mehr zu fürchten. Knoller hat den Vorgang mit der ihm eigenen Lebendigkeit und Gewandtheit behandelt. Die Apostel reihen sich hufeisenförmig um einen viereckigen Tisch und lassen so den Blick nach der Mitte offen, wo Maria Platz genommen hat. Sie wird vom hellsten Lichte getroffen; ihre Haltung erscheint jedoch etwas zu gekünstelt und gemacht. Die Apostel sind insgesamt Prachtgestalten in reicher Abwechslung der Gewandung und Bewegung. Das Ganze ist ein koloristisches Meisterstück, unübertrefflich in der Lichtführung, bezaubernd durch den Schmelz und das Bunt der Farben.

Aber dem Musitchor, an der Schmalwand der Kirche, hat Knoller gleichzeitig mit den anderen Deckengemälden (1771—1773) noch zwei kleinere Fresken angebracht: „Die Befeuerung des hl. Augustin“ und ein „Engelkonzert“. In der „Befeuerung“ sieht man den jungen Augustinus in einem schönen Garten unter einem Baume ruhen. Überrascht blickt er nach oben, von wo eine geheimnisvolle Stimme ihm das „tolle: lege“ „nimm und lies“ zuruft. Aus den Selbstbekenntnissen Augustins wissen wir, daß dieser Augenblick der entscheidende war für sein ganzes Leben. Er schenkte der Stimme Gehör, nahm eilends die hl. Schrift zur Hand und stieß auf die Stelle im Römerbriefe: „Wie am Tage laßt uns ehrbar wandeln, nicht in Schmausereien und Trinkgelagen, nicht in Schlafkammern und Unzucht, nicht in Streit und Eifersucht, sondern

3) Dr. Popp: „M. Knoller“, S. 105.

ziehet den Herrn Jesus Christus an und heget nicht für das Fleisch Fürsorge zu Erweckung der Gelüste.“ (Rom. 13, 13, 15). Mehr las er nicht. Setzt stand in ihm der Entschluß fest, der Welt zu entsagen und sich ganz dem Dienste Gottes zu widmen; und Augustin hat seinen Entschluß auch ausgeführt, er ist der große Heilige, Kirchenlehrer und Ordensstifter geworden. Die Bekehrung bildet daher ein wichtiges Glied in der Geschichte unseres Heiligen.⁴⁾ Knoller zeigt sich in dem Bilde auch als geschickter Landschaftsmaler. Der Garten, in dem Augustin sich befindet, ist ein Ziergarten in der Manier des vorigen Jahrhunderts mit schönen Balustraden und künstlich zugeschnittenen Bäumen und Ziersträuchern. Die Landschaft ist leicht und duftig hingemalt, aber mehr in kalten, harten Farben gehalten.

Direkt über der großen Kirchenorgel an der Decke hat Knoller ein liebliches „Engelkonzert“ *al fresco* gemalt. Von Kennern wird es als künstlerisch hochwertig bezeichnet; es stellt so recht Knollers Eigenart und persönlichen Stil dar. Eine muntere Schar von sieben herzigen Engeln hat sich zusammengetan zu fröhlichem Spiele; einer spielt die große Geige, ein anderer Flöte, ein dritter Violine, der vierte eine Gitarre, zwei singen aus Leibeskräften und einer schlägt den Takt dazu. Nicht unpassend hat der Künstler dieses Engelnkonzert gerade über dem Muschor angebracht; da haben wohl schon damals Kirchenchor und Engelnchor einander Konkurrenz gemacht! Das Bild ist eigentlich nichts anderes als ein lebensfrohes, religiöses Genre-gemälde. Die Farbengebung ist leicht und flott, alles in zartesten, rosigsten Tönen. Die Bewegung der Engel mit ihren anmutigen, sanft geneigten Köpfen, dem wehenden, flodigen Haar, den rauschenden, fliegenden Gewändern, sind von ungewöhnlicher Anmut und Natürlichkeit. Das Bild ist ein echtes, heiteres und künstlerisch hochstehendes Rokoko-Stück.

Wir haben nun unseren Rundgang in der Kirche vollendet. Zu erwähnen wären noch zwei Knollerbilder, das Vesperbild im Bethchor der Mönche und das Selbstporträt Knollers in der Sakristei der Stiftskirche. Das Bild im Bethchor stellt die

„Kreuzablösung“ oder die Beweinung Christi dar. Dem Künstler mag wohl der Versikel aus den Klagegeden des Propheten Jeremias (1, 12) vorgeschwebt haben, den die Kirche auf Maria unter dem Kreuze anwendet: „o vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus — o ihr alle, die ihr des Weges geht, schaut und sehet, ob ein Schmerz ist gleich dem meinen.“ Maria sitzt unter dem Kreuze und hält den Leichnam ihres göttlichen Sohnes in ihrem Schoße; sie ist ganz in tiefste Trauer versunken; ihr verweintes Antlitz zeigt nur Schmerz und Herzeleid. Der Leichnam Christi liegt etwas schwerfällig nur mit dem Oberkörper auf den Knien Marias, ist aber originell und anatomisch richtig gezeichnet. Dahinter stehen ziemlich ausdruckslos der hl. Johannes und die trauernde Salome. Die schönste Figur ist die hl. Magdalena, die am Boden kniet und weinend die Hand des Heilandes küßt. Das Gesicht ist edel und ganz nach griechischem Schnitt. Gegen den Hintergrund erweitert sich die Landschaft, rechts streift unser Blick die Stadtmauern von Jerusalem; den Himmel bedeckt dunkles, bleiernes Gewöl. Knoller malte dieses Bild in seinem hohen Alter, wie die Jahreszahl 1803 auf demselben uns sagt. Es fehlt der Schwung der früheren Jahre. Es ruht auf dem Bilde etwas von dem Grau und der Starre des Alters.

Gleichsam zur Krönung seines Wertes in Gries hat Knoller 1803 noch sein Selbstbildnis geschildert. Es ist in einer schönen Marmorumrahmung oberhalb der mittleren Türe der Sakristei angebracht. Darunter steht die eingangs erwähnte Inschrift. Die Echtheit dieses Porträts wurde einmal angezweifelt, jedoch ohne objektiven Grund, wie Dr. Popp in seiner Schrift über Knoller (S. 107) nachweist. Das Bild hat sehr stark nachgedunkelt (wie alle Ölgemälde Knollers), ist aber flott gemalt in breiter, pastoser Vortragsweise. Es zeigt uns den Künstler als kleinen, hagern Mann mit angenehmen Gesichtszügen und feurigem Auge.

Das sind also die Werte Knollers in der Stiftskirche zu Gries. Wenn es auch nicht das Glänzendste ist, was Knoller geschaffen hat — in Ettal und Keresheim hat er noch Großartigeres geleistet — so gewähren uns die Grieser Bilder doch einen sehr guten Ein-

4) f. Georg v. Hertling: „Augustin“, S. 34.

blick in das Schaffen und Können des großen Meisters. Glausen behauptet sogar, daß man Knoller „kaum anderswo so vollkommen kennen lernt wie hier.“ Wir finden in Gries so ziemlich alle Gattungen von Bildern nach Technik und Inhalt vertreten: das Fresko und Ölbild, das Porträt, das Historienbild, das religiöse Genre (Engelkonzert) und die Landschaft (Bekehrung des hl. Augustin). Überall zeigt er dieselbe Meisterschaft; sein Können ist umfassend, seine Phantasie unerschöpflich. In Gries hat Knoller mehrere Hundert Figuren gemalt, in der Kirche zu Neresheim über tausend; — und doch wie wenig wiederholt sich Knoller! Wohl lehren dieselben Typen wieder, aber immer in neuen Stellungen, wechselnden Gebärden und anderem Ausdruck. Es gab eine Zeit, da man diese Groß- und Vielmalerei wie Knoller ziemlich gering geachtet hat; deshalb fehlt auch der Name „Knoller“ in mancher Kunstgeschichte, aber mit Unrecht, „denn wie viele moderne Meister“, sagt ein Kunstkritiker der Gegenwart, „wären fähig, Deckenmalereien zu entwerfen und auszuführen, die im Schwung, im tüchtigen Wurf und im leuchtenden Kolorit einen großen Raum in ebenso günstiger Weise aus schmücken würden?“ *) Einmal war ein Münchner Künstler in Gries; der weinte beim Anblick der Knollergemälde! — Er kam sich offenbar klein vor einem solchen Meister gegenüber, der mit solcher Leichtigkeit und Schnelligkeit die herrlichsten Gestalten in den schwierigsten Stellungen nur so hinsetzen konnte. Wenn Knoller auch nicht ein epochemachender Künstler in der Geschichte der Kunst selbst ist, so ist er doch ein großer, wenn nicht der größte einer Epoche, nämlich des ausgehenden Barock und Rokoko. Nach Berthold Riehl *) ist Knoller „eine späte, aber sehr erfreuliche und durch ihre Zeit eigenartig pikant gefärbte Blume der leichten heiteren Kunst des süddeutschen Rokoko.“ Die Knollergemälde in Gries stellen darum für uns ein kostbares Heimatgut dar und machen die Grieser Stiftskirche zu einer der schönsten und wertvollsten des Landes.

Werfen wir zuletzt noch einen kurzen Blick auf Knollers persönlichen Charakter. Knoller ist nicht nur als Künstler, sondern auch als

Mensch eine anziehende und sympathische Erscheinung. Fürst Kaunitz, der Knoller dem Statthalter von Mailand empfiehlt, schildert dessen Charaktereigenschaften in folgender Weise: „Le ottime di lui qualità morali, come l'onestà di costumi, prudenza nella conversazione ed instancabile attività nel travaglio, non ostante l'avanzata sua età!“ Knollers Lebensführung ist stets eine ehrenhafte gewesen. Alles Gemeine und Niedrige lag ihm ferne. Sein ganzes Gebaren war offen und ehrlich. Im Umgang war er ohne Hochmut und Einbildung. Kein Laster trübte seinen Charakter. Seine tief gläubige und religiöse Gesinnung spiegelt sich in seinen zahlreichen religiösen Werken. Er verfügte über eine gute Kenntnis der kirchlichen Glaubenswahrheiten; nirgends stoßen wir auf theologische Unrichtigkeiten oder auf Darstellungen, welche dem Zartinn oder der religiösen Auffassung des christlichen Volkes vor den Kopf gestoßen hätten.“ Mit zartem Sinn für Züchtigkeit und Wohlstand verband er religiöse Frömmigkeit, die, ohne daß er sie öffentlich zur Schau getragen hätte, aus seinen Werken mit einer oft hinreißenden Gewalt spricht.“ 7) Darum war auch seine Kunst dem Volke verständlich und ist heute noch populär. Knoller war zu seinen Lebzeiten ein gern gesehener Gesellschafter wegen seines leutseligen, offenen und humorvollen Wesens; er war eine heitere, sonnige Seele, die auch in anderen den Trübsinn verscheuchte. Er liebte es, sich einen harmlosen Spaß zu erlauben. Manch heitere Anekdote wird von ihm erzählt. Um nur eine einzige zu erwähnen: In Gries soll sich Knoller dafür, daß man ihm im Kloster nicht immer gerade den besten Wein aufstellte, dadurch gerächt haben, daß er dem Heiland im „letzten Abendmahl“ auch nur einen „leichten Leps“ in die Gläser malte. — Körperlich war Knoller nach einer zeitgenössischen Beschreibung von mittlerer Statur, eher klein und ziemlich hager, aber von schöner Gesichtsbildung. Dies stimmt mit dem Bilde in der Sakristei und dem Selbstbildnis im Kehlersturz; dort hat sich nämlich Knoller selbst verewigt; jener hagere, bartlose Mann unter der Volksmenge, vom Beschauer aus ganz rechts in der Ecke, ist Knoller selbst. — Außerlich war er immer

5) Dr. P. Albert Ruhn D. S. B.: „Grundriß der Kunstgeschichte“, S. 291.

6) „Die Kunst an der Brennerstraße“, S. 44.

7) Burzbach, biograph. Veriton, B. 12, S. 166.

nett und nach Umständen selbst prächtig gekleidet; er war von Natur aus lebhaft, munter und gesprächig in Gesellschaft, die er in angenehmster Weise zu beleben wußte. Er liebte Vergnügungen und Unterhaltungspartien, aber niemals überschritt er dabei die Grenzen des Schicklichen und Erlaubten. Sein wohlwollendes, mitleidiges Herz half mit Freuden, wo er durch Fürsprache oder aus eigenem Vermögen helfen konnte. Habsucht und Herabsetzung anderer waren ihm fremd. Mußte er ein Urteil über die Werke anderer abgeben, so tat er es nur mit Schonung und Zurückhaltung. Sich selbst suchte Knoller in nimmer müder Strebsamkeit fortzubilden nicht nur in der Kunst, sondern er war auch bestrebt, durch Studium und fleißige Lektüre sein Gesamtwissen zu erweitern und zu bereichern. Knollers Fleiß und Arbeitskraft ist bewunderungswürdig; die ungeheure Menge und Größe seiner Werke ist der beste Beweis hiefür. Manchmal hat er zwar Tage, ja Wochen scheinbar verbummelt, aber nur um das Versäumte nachher doppelt und dreifach wieder einzuholen. Die scheinbar verlorenen Tage waren für ihn eine Zeit geistigen Reisens; denn auch die Geistesfrüchte bedürfen ihrer Zeit. Einmal soll Knoller in Gries mitten auf der Promenade umgekehrt und geradenwegs nach der Kirche geeilt sein; eine der kühnsten Figuren im Kezersturze stand plötzlich fertig vor seinem Geiste. Er ging hin und zeichnete die Figur in seiner genialen Inspiration an die Wand. Tatsächlich fehlt diese Figur in der Skizze. Oft arbeitete Knoller bis tief in die Nacht hinein; er kannte seine Farben so gut, daß er auch beim künstlichen Lichte den Ton nicht verfehlte. Den Augustiner-Frater, der ihm bei solchen nächtlichen Überstunden die Kerze

hielt, verewigte Knoller im Kuppelgemälde -- es ist der ganz weiß gekleidete Chorherr nächst dem hl. Johannes und Andreas. Knoller blieb dem Pinsel treu bis in sein höchstes Greisenalter. Noch eine Woche vor seinem Tode schrieb er an seinen Freund Zoller, dem er gleichzeitig ein neues Bild, den „Goldregen der Danaë“, übersandt hatte, der Freund möge urteilen, „ob seine 79 Jahre mit dem Pinsel noch sich vertragen.“ Knoller malte aus innerem Schaffensdrang, nicht des Geldes wegen; mit besonderer Vorliebe malte er für sein Heimatland, dem er trotz seiner langen Abwesenheit eine glühende Liebe bewahrte. Aus diesem Grunde gab er gerade die Bilder für Gries um einen viel billigeren Preis ab, als er in Mailand dafür gelöst hätte. Von finanziellen Sorgen blieb Knoller glücklicherweise so ziemlich verschont, weil seine Kunst bei der Beliebtheit und Menge seiner Werke ihm hinreichenden Gewinn einbrachte. Erst gegen Ende seines Lebens, da er bereits eine zahlreiche Familie besaß und verschiedene Unglücksfälle ihn getroffen hatten, mußte er auch mit den Brot Sorgen Bekanntschaft machen. Alles dieses, so wie die mehrmals sich wiederholenden Krankheitsanfälle, die Vorboten des Todes, stimmten den biederen Meister zwar etwas ernster, vermochten ihm aber das seelische Gleichgewicht nicht zu rauben. In seinem letzten Briefe an den Prälaten von Gries bricht er in die schmerzliche, aber doch noch mit verhaltenem Humor vermischte Klage aus: „Der Doktor ist teglich im Hauß. Ich überlasse Euer Hochwürden und gnaden zu denken, wie es mit dem lustig gewesten Knoller aussieht.“ Am 24. Juli starb Knoller, versehen mit den Tröstungen der hl. Religion, eines ruhigen und sanften Todes.

